The Complete Motets of

FRANCISCO DE PEÑALOSA

PRO CANTIONE ANTIQUA

BRUNO TURNER

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

Sung texts and translation ☞ *page 6*

ESPAÑOL ☞ *página 12*

FRANÇAIS ☞ *page 15*

The Complete Motets of
FRANCISCO DE PEÑALOSA

(*c*1470–1528)

1	**Inter vestibulum et altare** *4vv*	[2'38]
2	**Tribularer, si nescirem** *4vv*	[2'58]
3	**Ne reminiscaris, Domine** *3vv*	[2'01]
4	**Versa est in luctum** *4vv*	[2'55]
5	**Domine, secundum actum meum** *4vv*	[2'24]
6	**Adoro te, Domine Jesu Christe** *3vv*	[2'11]
7	**Ave verum corpus** *4vv*	[2'41]
8	**Nigra sum, sed formosa** *3vv*	[2'40]
9	**Sancta Maria** *3vv*	[2'33]
10	**Unica est columba mea** *3vv*	[2'26]
11	**Ave, vera caro Christi** *4vv*	[3'24]
12	**Ave, vere sanguis Domini** *4vv*	[2'33]
13	**In passione positus** *4vv*	[3'33]
14	**Precor te, Domine Jesu Christe** *4vv*	[3'42]
15	**Pater noster** *4vv*	[3'11]
16	**Ave Regina caelorum** *4vv*	[4'09]
17	**Sancta mater istud agas** *4vv*	[3'00]
18	**O Domina sanctissima** *4vv*	[3'53]
19	**Emendemus in melius** *4vv*	[2'37]
20	**Deus, qui manus tuas** *4vv*	[4'16]
21	**Domine Jesu Christe, qui neminem** *4vv*	[2'46]
22	**Transeunte Domino Jesu** *5vv*	[3'08]

PRO CANTIONE ANTIQUA

MICHAEL CHANCE, TIMOTHY PENROSE countertenors
JAMES GRIFFETT, IAN PARTRIDGE tenors
STEPHEN ROBERTS baritone
MICHAEL GEORGE, ADRIAN PEACOCK basses

BRUNO TURNER director

Among the singers in our chapel on solemn occasions is our beloved son, Francisco de Peñalosa … musician extraordinary (who) displays such exquisite art … that we fervently desire his continuing presence.

Pope Leo X, 4 November 1517
in a letter to the Cathedral Chapter of Seville.

UNDER STRONG FLEMISH INFLUENCE, Spanish composers of real quality and pronounced character emerged at the end of the fifteenth century, associated with the royal chapels of Ferdinand and Isabella and with the choirs of the great cathedrals, notably Toledo and Seville. Francisco de Peñalosa shares pre-eminence with some fine contemporaries such as the Basque Juan de Anchieta, the Portuguese Pedro de Escobar and the dramatist and secular composer Juan del Encina. This was a period when increasing numbers of Spaniards were recruited to the Papal Choir, many, but not all, being notable falsettists.

Peñalosa was born probably in 1470 and almost certainly at Talavera de la Reina, near Madrid. The earliest document referring to him is dated 11 May 1498 when he was accepted as a singer in the chapel of Ferdinand V of Aragon; in 1511 he was appointed *maestro de capilla* in the household of Ferdinand's grandson. He became associated with the Cathedral of Seville by the gift of a 'benefice canonry'. But this was to cause intermittent trouble due to long absences to which the Seville Chapter objected, despite even the Pope's requests for tolerance of a prolonged period in Rome. Peñalosa certainly visited Seville in 1516 after Ferdinand's death, but was in Rome from 1517 until 1525 when he returned to Seville. There he was at last in residence and actually became Cathedral Treasurer, a position held until his death. He lies buried close to Guerrero in the Cathedral's chapel of La Virgen de la Antigua. An inscription reads:

Here lies the very illustrious Francisco de Peñalosa,
Archdeacon of Carmona and canon of this cathedral church,
who died on April 1st 1528.

None of Peñalosa's music survives in Roman sources and most is preserved in Hispanic or Portuguese manuscripts; the majority of works can be found in books that can be associated with the Aragonese royal chapel. It is reasonable to suppose that the considerable body of his music—six Masses, six Magnificats, sets of Lamentations, various Mass movements, Office hymns and a variety of motets—dates mainly from an active composing period of some twenty years in Aragonese court circles.

Cristóbal de Villalón, writing in 1539, claimed that not only did Peñalosa's skill exceed that of Apollo, the 'inventor of music', but also that of the celebrated Josquin Desprez (d1521). Tess Knighton has remarked that, although such arguments are hardly impartial in themselves, it was indeed Peñalosa, of all the Spanish composers of his generation, who came closest to Josquin's style and technique. Peñalosa's motet *Sancta mater istud agas* was accepted as Josquin's until recently. This brings us to a problem which must be faced.

Peñalosa's motets are counted as twenty-two up to thirty in number by various authorities in different works of scholarship and in reference books. The surviving manuscripts, mainly kept now in Tarazona, Toledo, Barcelona and Coimbra have a considerable number of conflicting attributions or none at all. The modern Spanish edition (*Opera Omnia*, Vol 1, Madrid, 1986) gives credit to Peñalosa for all the motets that have any attribution or other likelihood of being his. Thus he is given Brumel's *Mater Patris*, Compère's *O bone Jesu* and Anchieta's *Domine Jesu Christe, qui hora diei ultima*. A doctoral dissertation by Jane Hardie (University of Michigan, 1983) makes the number of motets twenty-seven. The Mapa Mundi editions by Tess Knighton and Martyn Imrie (1988 and 1990) have been more critical of attributions and of internal stylistic evidence. Thus the present recording offers twenty-two motets of which a very few may still be doubtful. With some regret, the often attributed *Memorare piissima* is omitted because Knighton, Imrie and Turner are all convinced it is by Escobar. The twenty-two certainly stand as a

convincing testimony to the personality and subjectivity projected by a composer of character and one possessed of experimental techniques. These mark him as influenced by the French and Flemish, notably Josquin, but with an undoubted distinction of his own.

These motets—some with liturgical texts (for instance *Pater noster* and *Ave Regina*), others devotional like *Adoro te*, extra-liturgical funerary, such as *Versa est in luctum*, 'over-the-top' late medieval hyperbole (*O Domina sanctissima*), exaggerated bloodiness (*Precor te*)—all twenty-two of them, have not a note of lively rejoicing. Yet, within each, even the very few that are a little dull and awkward, there is a tremendous variety. The textures and sonority, the mixtures of sharp declamation, soft slow chords and soaring melismas are varied endlessly and mixed from piece to piece and often within an individual motet. Many are based on plainchant melodies, sometimes paraphrased or even literally quoted in one voice, sometimes fragmentarily or by motivic allusion; a few are freely composed. Always, expression is sought rather than contrapuntal wizardry.

The final motet in this recording (*Transeunte Domino Jesu*), a conflation of Gospel narratives, uses one utterly simple melodic scrap to extraordinarily expressive effect, repeated in a most un-mechanical way. The masterly *Versa est in luctum* exploits harmony and melody so that one voice or another dominates momentarily with what seem like heartfelt outpourings of grief. A century before Victoria's or Lobo's versions this funeral motet is full of that strange mixture of dignity and passion that glows through Spanish church music in the works of Morales, Guerrero and the hundreds who are less known.

The light and delicate touch which Peñalosa brings to his Marian/*Song of Songs* miniatures in three voice parts is deft in airy polyphony with flowing lines. In contrast, *Ave verum corpus* is entirely composed in plain chordal blocks.

Some of Peñalosa's motets are settings of familiar liturgical texts or prayers, but many are of a type that was to be largely condemned and swept away in the tide of reform ordained by the mid-sixteenth-century Council of Trent. The rather gory dwelling upon the details of the Passion will strike those who know the English (vernacular) pre-Reformation Passion carols such as *Woefully arrayed* (Cornysh and Browne), noting the similarity to Peñalosa's *Precor te, Domine*.

Great numbers of devotional books—*horae*, Books of Hours—were produced cheaply and widely distributed at the end of the fifteenth century in Spain. They were devoted to Marian, Eucharistic and Penitential subjects. The recently canonized (1482) St Bonaventura (d1274) was an enormous influence throughout Europe with his extravagant and subjective writings which included his *Officium de Passione Domini*. The scene at the foot of the Cross haunted the imagination of Christians in Peñalosa's time.

This recording is an anthology, and it is recommended that it is sampled rather than always heard end to end. We have only ordered the works so as to give a variety of voice combinations and of subjects—Penitential, Eucharistic-devotional, Marian, Christ's Passion, and so on—in groups. It is more than worthwhile, actually essential, to read the texts and translations at least once when getting to know these extraordinary pieces.

As to performance, we should be wary of dogmatic pretentions to an 'authentic' solution. Ideally, one would like to have some of the motets performed with a few boy choristers above the tenors and basses and others by a choir with several voices to each part. Instrumental involvement in music such as this was certainly known in Spain. But the one certain and most frequent medium for the rendition of this music was the skilled group of adult male singers, often with one voice to a part.

In presenting this *corpus* of motets by Spain's greatest composer of sacred music around 1500, we, the producers and editors of his music for this recording, hope to have revealed a hidden treasure of great value.

BRUNO TURNER © 1992

1 **Inter vestibulum et altare** plorabant sacerdotes,
ministri Domini, dicentes:
Parce Domine, parce populo tuo et ne des haereditatem tuam
in opprobrium ut non dominentur eis nationes.
Da pacem Domine in diebus nostris.
Amen.

Between the porch and the altar, the priests,
ministers of the Lord, wept, saying:
Spare, O Lord, your people and give not your inheritance to reproach,
that nations will not have dominion over them.
Give peace, O Lord, in our time.
Amen.

2 **Tribularer, si nescirem** misericordias tuas, Domine.
Tu dixisti: nolo mortem peccatoris,
sed ut convertatur et vivat.
Dissimulans peccata hominum propter paenitentiam.
Qui Chananaeam et publicanum ad paenitentiam vocasti,
et lacrimantem ac dolentem Petrum misericors suscepisti,
miserere nobis.

I would be downcast if I knew not your mercies, O Lord.
You said: I desire not the death of a sinner,
but that he should turn away from his wickedness and live;
pardoning the sins of men for repentance.
You who called the woman of Canaan and the publican to repentance,
and bore up the weeping, grieving Peter in your compassion:
have mercy upon us.

3 **Ne reminiscaris, Domine**,
delicta nostra, vel parentum
nostrorum, neque vindictam
sumas de peccatis nostris,
Domine Deus noster.

Do not remember, O Lord,
our wrongs, nor those
of our forefathers, nor take up
vengeance for our sins,
O Lord our God.

4 **Versa est in luctum** cithara mea,
et organum meum in vocem flentium.
Parce mihi Domine: nihil enim sunt dies mei.
Cutis mea denigrata est super me et ossa mea aruerunt.
Utinam appenderentur peccata mea,
quibus iram merui et calamitas quam patio in statera.

My harp is turned to mourning
and my music into the voice of weeping.
Spare me, Lord, for my days are nothing.
My skin is black upon me and my bones are dried up.
O that my sins, whereby I have deserved wrath
and the calamity that I suffer, were weighed in the balance.

5 **Domine, secundum actum meum**, noli me iudicare:
nihil dignum in conspectu tuo egi.
Ideo deprecor maiestatem tuam,
ut tu deleas iniquitatem meam.
Amplius lava me, Domine, ab iniustitia mea,
et a delicto meo munda me.

Lord, judge me not according to my acts:
for I have done nothing worthy in your sight;
wherefore I beseech you in your majesty,
that you shalt blot out my sin.
Wash me thoroughly, Lord, from my transgression
and cleanse me from my offence.

6 **Adoro te, Domine Jesu Christe**,
quem credo subsistis speciebus contineri,
panem sanctum vitae aeternae, Deum, Christum,
et hominem et hominum dignare,
me facere dignum atque tua gratia frui.
Amen.

I adore thee, O Lord Jesus Christ,
whom I believe to be contained in the eternal substances:
thou art the holy bread of eternal life, God, Christ,
worthy being of man and men:
make me worthy to enjoy thy grace.
Amen.

7 **Ave verum corpus**, natum de Maria virgine,
Vere passum, immolatum, in cruce pro homine.
Cuius latus perforatum vere fluxit sanguine.
O clemens, o pie, o Jesu, Fili Mariae: miserere nobis.

Hail true body, born of the Virgin Mary,
truly killed, sacrificed, on the cross for mankind.
His side pierced truly flowed with blood.
O kindly, O holy, O Jesus, Son of Mary: have mercy on us.

8 **Nigra sum, sed formosa**, filiae Jerusalem;
ideo dilexit me rex, et introduxit me in cubiculum suum.

I am black but beautiful, O daughters of Jerusalem;
wherefore the king delighted in me and led me into his bedchamber.

9 **Sancta Maria** succurre miseris,
iuva pusillanimes,
refove flebiles;
ora pro populo,
interveni pro clero,
intercede pro devoto femineo sexu;
sentiant omnes tuum iuvamen
quicumque celebrant
tuam commemorationem.

Holy Mary, succour the poor,
help the faint-hearted,
revive the weeping:
pray for the people,
intervene for the clergy,
intercede for the faithful female sex;
that all who celebrate
your feast-day
may know your help.

10 **Unica est columba mea**, una est perfecta mea,
una est genitrici suae electa.
Viderunt eam animae sanctae,
et immaculatam praedicaverunt. Alleluia!

My dove is but one, my undefiled is but one,
she is the one elect of her mother.
The holy spirits saw her
and pronounced her immaculate. Alleluia!

11 **Ave, vera caro Christi**, qui in cruce pependisti,
cuius Patri tu dixisti: Ut quid me dereliquisti?
Salve, sancta caro Dei, per te salvi fiunt rei,
et tuum servum redemisti, dum in cruce pependisti.
O Jesu, o pie, o dulcis Fili Mariae: miserere nobis.
Amen.

Hail, true flesh of Christ, who hung on the Cross,
who cried to your Father: Why have you forsaken me?
Hail, sacred flesh of God: through you the accused are saved
and you redeemed your servant, while you hung on the Cross.
O Jesus, O holy one, O sweet Son of Mary: have mercy on us.
Amen.

12 **Ave, vere sanguis Domini** nostri Jesu Christi,
qui de latere eius cum aqua fluxisti,
protectio corporis et animae in praesenti vita,
et in futuro saeculo per infinita saecula saeculorum.
Amen.

Hail, true blood of our Lord, Jesus Christ,
which flowed with water from his side;
protection of our body and soul in this present life
and in the future age through the infinite age of ages.
Amen.

13 **In passione positus Jesus**,
cum pro nobis oblatus est, tremens ait:
Tristis est anima mea usque ad mortem: vigilate mecum.
Et factus in agonia prolixius oravit dicens:
Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste.
Et in cruce clamans dixit:
Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?
In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum.
Consummatum est.
O bone Jesu, redemisti nos in sanguine tuo.
Miserere nobis nunc et semper.
Amen.

In his Passion, Jesus,
when sacrificed for us, cried out trembling:
My soul is sad unto death: watch with me.
And in his agony, vehemently pleading, he said:
My Father, if it is possible, take away from me this cup.
On the cross crying out, he said:
God, my God, why have you forsaken me?
Into your hands, Lord, I commend my spirit.
It is finished.
O good Jesus, redeem us in your blood.
Have mercy on us, now and always.
Amen.

14 **Precor te, Domine Jesu Christe**,
propter illam inaestimabilem caritatem,
quando tu, rex caelestis pendebas in cruce
cum deifica caritate,
cum maestissima anima,
cum tristissimo dolore,
cum turbatis sensibus,
cum transfixo corde,
cum sanguineis vulneribus,
cum expansis manibus,
cum extensis venis,
cum clamoroso ore,
cum rauca voce,
cum pallida facie,
cum mortali colore,
ut sis mihi placabilis, super multitudinem peccatorum meorum.
Amen.

I entreat you, Lord Jesus Christ,
on account of that inestimable love,
when you, king of heaven, hung on the cross
with divine love,
with most mournful spirit,
with saddest demeanour,
with disordered senses,
with pierced heart,
with bloody wounds,
with outstretched hands,
with distended veins,
with clamorous mouth,
with rasping voice,
with pale countenance,
with pallor of death:
that you will be merciful to me concerning my multitudinous sins.
Amen.

15 **Pater noster**, qui es in caelis: sanctificetur nomen tuum.
Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua,
sicut in caelo, et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie.
Et dimitte nobis debita nostra,
sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem;
sed libera nos a malo.

Our Father, which art in heaven, hallowed be thy name;
thy kingdom come; thy will be done,
in earth as it is in heaven.
Give us this day our daily bread.
And forgive us our trespasses,
as we forgive them who trespass against us.
And lead us not into temptation;
but deliver us from evil.

16 **Ave Regina caelorum**. Ave Domina angelorum.
Salve, radix sancta, ex qua mundo lux est orta:
Gaude Virgo gloriosa, super omnes speciosa.
Vale, valde decora, et pro nobis semper Christum exora.
Amen.

Hail, Queen of heaven! Hail, Mistress of the angels.
Hail, sacred stem, from whom light for the world has arisen.
Rejoice, most glorious Virgin, beautiful above all others.
Farewell, most gracious, and plead always with Christ for us.
Amen.

17 **Sancta mater istud agas**,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerati,
Iam dignati pro me pati,
Vim amoris imprime.

Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.

Luxta crucem tecum stare,
Te libenter sociare
In planctu desidero.

Amen.

Holy mother, do this for me:
Let the pain of the crucified
Be imprinted on my heart.

Mark me with the strength of love
Of thy wounded Son,
Slain for me.

Make me truly weep with thee
And grieve with the crucified,
As long as I live.

Grant that I may stand with thee by the cross,
Freely sharing with thee
In mourning.

Amen.

18 **O Domina sanctissima**;
O piissima, o dulcissima,
o benignissima, o misericordissima,
o gloriosissima maris stella clarissima:
ne derelinquas me miserum fragilem peccatorem.
Eripe me et libera me ab omni malo;
et perduc me in locum refrigerii,
ubi ego benedicam Jesum
benedictum fructum ventris tui, in aeternum.
Amen.

O most holy mistress,
O most pious, O sweetest,
O most kind, O most merciful,
O most glorious, star of the sea most flawless,
leave me not a wretched, fragile sinner.
Draw me and liberate me from all evil
and lead me into a haven of solace,
where I may bless Jesus,
the blessed fruit of thy womb, through eternity.
Amen.

19 **Emendemus in melius**, quae ignoranter peccavimus:
ne subito praeoccupati die mortis,
quaeramus spatium paenitentiae et invenire non possimus.
Attende Domine, et miserere:
quia peccavimus tibi.
Adiuva nos, Deus salutaris noster,
et propter honorem nominis tui Domine, libera nos.
Amen.

Let us make amends for the sins we have committed in ignorance,
lest we should suddenly, at the day of death,
seek a place of repentance and not be able to find one.
Hearken to us, God, and have pity on us,
because we have sinned against you.
Help us, O God, our salvation,
and for the honour of your name, Lord, free us.
Amen.

20 **Deus, qui manus tuas** et pedes tuos et totum corpus tuum
pro nobis peccatoribus in ligno crucis posuisti;
et coronam spineam a Judeis in aspectu tui
sacratissimi nominis super caput tuum impositam sustinuisti;
et quinque vulnera pro nobis in ligno crucis passus fuisti:
da nobis hodie et quotidie usum
penitentiae, abstinentiae, humilitatis, castitatis,
lumen, sensum, intellectum
et puram conscientiam usque ad finem per te,
Jesu Christe, salvator mundi. Amen.

O God, who placed your hands, your feet and your whole body
for us sinners on the wood of the cross;
and who sustained the crown of thorns
placed on your head by the Jews, on your brow of most holy name,
and who suffered five wounds for us on the wood of the cross:
give us today and every day a modicum
of penitence, of abstinence, of humility, of chastity,
light, perception, intellect
and a pure conscience, right to the end, through you,
Jesus Christ, saviour of the world. Amen.

21 **Domine Jesu Christe, qui neminem** vis perire,
et cui numquam sine spe misericordiae supplicatur,
nam tu dixisti ore tuo sancto et benedicto:
omnia quaecumque petieritis in nomine meo fient vobis,
peto a te, Domine, propter nomen sanctum tuum,
ut in articulo mortis
meae des mihi integritatem sensi cum loquella,
vehementer cordis contritionem de peccatis meis.

Lord Jesus Christ, who wishes none to perish,
and to whom supplication is never made without hope of mercy:
for you have said with your mouth, holy and blessed:
whatever things you seek in my name will be done for you.
I pray thee, Lord, for thy holy name's sake,
that in the moment of my death,
you will grant me wholeness of my senses with speech,
and strong contrition of heart for my sins.

22 **Transeunte Domino Jesu** caecus quidam
secus viam clamabat, dicens:
Jesu fili David, miserere mei!
O bone Jesu Fili Dei vivi, miserere nobis.
At ille dixit: Quid vis ut faciam tibi?
Domine, ut videam lumen.
Respice! Fides tua te salvum fecit.
Et omnis plebs ut vidit dedit gloriam Deo.

A certain blind man beside the road
cried out to the Lord Jesus passing by, saying:
Jesus, son of David, have mercy on me.
O good Jesus, son of the living God, have mercy on us.
And he said: what will you have me do unto you?
O Lord, that I might see the light!
Regain your sight! Your faith has made you whole.
And all the multitude who saw it, glorified God.

Acknowledgements
Thanks are due to Tess Knighton and Martyn Imrie for their editions and for derivations from their introductions which I have absorbed into the notes. Those who have been involved are also deeply grateful to Professor Robert Stevenson, whose inspiration and immense knowledge have always been at the back of all their efforts in promoting Peñalosa's music. His book *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague, 1960, repr. 1964) remains fascinating and useful beyond compare. BT

Recorded on 9–11 October 1991
Recording Engineer ANTONY HOWELL
Recording Producer MARK BROWN
Executive Producers JOANNA GAMBLE, JAMES GRIFFETT, BRUNO TURNER
℗ Hyperion Records Ltd, London, 1992
© Hyperion Records Ltd, London, 2009

Front illustration: *The Three Marys, grieving* (*c*1475–1500) by an anonymous artist. Franco-Flemish School.

The three-voice motets were transcribed and edited by Tess Knighton.
Those for four and five voices were transcribed and edited by Martyn Imrie.
All are published by Mapa Mundi, 15 Marvig, Lochs, Isle of Lewis, Scotland HS2 9QP

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Los Motetes Completos de FRANCISCO DE PEÑALOSA (c1470–1528)

Entre los cantores de nuestra capilla en las ocasiones solemnes está nuestro amado hijo, Francisco de Peñalosa … músico extraordinario quien demuestra tan exquisita arte … que deseamos fervientemente su presencia continuada.

El Papa León X, 4 de noviembre de 1517,
en una carta al capítulo de la catedral de Sevilla.

BAJO LA FUERTE INFLUENCIA FLAMENCA, emergieron a fines del s. XV compositores españoles de auténtica calidad y carácter acusado, asociados a las capillas reales de Fernando e Isabel y a los coros de las grandes catedrales, en particular Toledo y Sevilla. Francisco de Peñalosa comparte la preeminencia con algunos excelentes contemporáneos como el vasco Juan de Anchieta, el portugués Pedro de Escobar y el dramaturgo y compositor profano Juan del Encina. Esta fue asimismo la época en que el Coro Papal atraia a un número cada vez mayor de españoles, muchos de ellos, si bien no todos, notables sopranos de falsete.

Peñalosa nació probablemente en 1470 y casi seguro en Talavera de la Reina, cerca de Madrid. El más antiguo de los documentos donde se hace referencia a su persona data del 11 de mayo de 1498, cuando fue aceptado como cantor de la capilla de Fernando V de Aragón; en 1511 se le nombró maestro de capilla de la casa del nieto de Fernando. Gracias a la prebenda de una «canonjía beneficial» se vio asociado a la catedral de Sevilla, lo cual sería causa de problemas intermitentes a causa de sus largas ausencias por las que protestó el capítulo de Sevilla, pese a que el mismo Papa solicitara tolerancia para una prolongada estancia en Roma. Ciertamente Peñalosa visitó Sevilla en 1516, tras la muerte de Fernando, pero permaneció en Roma de 1517 a 1525 cuando regresó a Sevilla, donde por fin fijó su residencia permanente llegando a ser tesorero de la catedral, puesto que ocupó hasta su fallecimiento. Enterrado cerca de Guerrero, en la capilla de La Virgen de la Antigua de la catedral, la inscripción dice:

Aquí yace el Muy iltre. Sr Francisco de Peñalosa, Arcediano de Carmona, Canonigo de esta Sta Iglesia, que murio en 1 de abril de 1528.

En las fuentes romanas no ha sobrevivido ninguna música de Peñalosa, preservada en su mayor parte en manuscritos hispánicos o portugueses; la mayoría de sus obras puede hallarse en libros que se pueden asociar con la capilla real aragonesa. Resulta razonable suponer que la considerable colección de su música, seis misas, seis Magníficat, varias series de Lamentaciones, varios movimientos para misas, himnos para los Oficios y una variedad de motetes, datan sobre todo de unos veinte años de activa composición en los círculos de la corte aragonesa.

En 1539, Cristóbal de Villalón escribió diciendo que la habilidad de Peñalosa no sólo excedía a la de Apolo, «inventor de la música», sino incluso a la del célebre Josquin des Prez (+1521). Tess Knighton observa que aunque por sí mismos dichos argumentos no pueden considerarse imparciales, no cabe duda de que de todos los compositores españoles de su generación fue Peñalosa quien más se aproximó al estilo y técnica de Josquin. El motete de Peñalosa *Sancta mater istud agas* se tuvo como de Josquin hasta hace poco. Aquí no nos queda más remedio que enfrentarnos a un problema.

Diversas autoridades en distintas obras de estudio y libros de referencia cuentan los motetes de Peñalosa entre veintidós y treinta. A los manuscritos supervivientes, que en su mayor parte se guardan hoy en Tarazona, Toledo, Barcelona y Coimbra, se les da un número considerable de atribuciones contradictorias o incluso ninguna. La moderna edición española (*Opera Omnia*, Vol. I, Madrid 1986) acredita a Peñalosa como autor de todos los motetes que le han sido atribuidos o que podrían parecer suyos. Así *Mater Patris* de Brumel, *O bone Jesu* de Compère y *Domine Jesu Christe, qui hora diei ultima* de Anchieta. Una tesis doctoral de Jane Hardie (Universidad de Michigan 1983) dice que los motetes son veintisiete. Las ediciones de Mapa Mundi de Tess Knighton y Martyn Imrie

(1988 & 1990) son más críticas en cuanto a las atribuciones y a la evidencia estilística interna. De ahí que en esta grabación se ofrezcan veintidós motetes de los que alguno todavía puede ser dudoso. Con cierto pesar se ha omitido el tan a menudo atribuido *Memorare piissima* porque Knighton, Imrie y Turner están convencidos de que es de Escobar (cuyas obras merecen ser grabadas pronto). Estos veintidós son en verdad testimonio convincente de la personalidad y subjetividad proyectadas por un compositor de carácter y poseedor de técnicas experimentales, signo de la influencia de franceses y flamencos, sobre todo Josquin, pero con una indudable distinción propia.

Entre todos estos motetes, algunos sobre textos litúrgicos (por ejemplo *Pater noster* y *Ave Regina*), otros piadosos como *Adoro te*, fúnebres extralitúrgicos como *Versa est in luctum*, extrema hipérbole de fines del medioevo (*O Domina sanctissima*), exageradamente cruentos (*Precor te*), entre los veintidós, no hay una sola nota de animado gozo. Pero en cada uno de ellos, incluso en los muy escasos un tanto forzados o monótonos, existe una tremenda variedad. Las estructuras y la sonoridad, las mezclas de fuerte declamación, suaves acordes lentos y melismas que se remontan a lo alto varían y se mezclan incesantemente de una pieza a otra y a menudo en el mismo motete. Muchos se basan en melodías del canto llano, parafraseadas o citadas literalmente a una voz, otras en fragmentos o aludiendo al motivo; alguno que otro es de libre composición. Lo que se busca, siempre, es la expresión más que la magia del contrapunto.

El último motete de esta grabación (*Transeunte Domino Jesu*), una conflación de narraciones evangélicas, utiliza un jirón melódico sencillísimo con un efecto expresivo extraordinario, repetido de manera nada mecánica. La obra maestra *Versa est in luctum* explota armonía y melodía de tal manera que una voz u otra domina momentáneamente con lo que parecen ser expresiones de dolor que brotan del corazón. Un siglo antes de las versiones de Victoria o Lobo este motete funerario rebosa de esa extraña mezcla de dignidad y pasión que resplandece en toda la música religiosa española en las obras de Morales, Guerrero y otros centenares menos famosos.

El toque leve y delicado de Peñalosa en sus miniaturas marianas *Cantar de los Cantares* a tres voces muestra una hábil y ligera polifonía con líneas que fluyen. Como contraste, *Ave verum corpus* está enteramente compuesto en sencillos bloques de acordes.

Algunos de los motetes de Peñalosa se basan en textos litúrgicos u oraciones familiares, pero muchos son del género que sería en su mayor parte condenado y barrido por el oleaje de la reforma ordenada por el Concilio de Trento en el s. XVI. Su detenerse en los cruentísimos detalles de la Pasión llamará la atención de quienes conozcan los villancicos en inglés (vernáculo) de la Pasión anteriores a la Reforma como *Woefully arrayed* (Cornysh y Browne), que observarán su parecido con el *Precor te, Domine* de Peñalosa.

A finales del s. XV se produjeron muy baratos y se distribuyeron en España enormes cantidades de devocionarios (*horae* o sea libros de horas), de temas marianos, eucarísticos y penitenciales … El recién canonizado (1482) S. Buenaventura (+1274) tenía una inmensa influencia en Europa con sus extravagantes y subjectivos escritos, entre ellos su *Officium de Passione Domini*. La escena al pie de la cruz perseguía la imaginación de los cristianos del tiempo de Peñalosa.

Debemos insistir en que la presente grabación es una antología que hay que degustar poco a poco en vez de escucharla del principio al fin. Sólo hemos puesto en orden las obras a fin de ofrecer una variedad de combinaciones de voces y temas (penitenciales, eucarístico-devotos, marianos, la Pasión de Cristo, etcétera) en grupos. Diríamos no sólo que vale la pena, sino que es esencial, leer los textos y traducciones al menos una vez antes de entrar a conocer estas extraordinarias piezas.

En cuanto a la interpretación, no debemos dejarnos llevar de pretensiones dogmáticas de lo que pueda ser la «solución»

auténtica. Idealmente, nos gustaría que algunos motetes los cantaran unos pocos infantes de coro por encima de los tenores y los bajos y que en otros lo hiciera un coro con varias voces para cada parte. Ciertamente en España se conocía el uso de los intrumentos en música de esta clase. Pero hay que decir que el medio seguro y más frecuente en la interpretación de esta música era el hábil grupo de cantores varones adultos, habitualmente uno por cada parte.

Al presentar este *corpus* de motetes del compositor español de música sagrada más grande de hacia 1500, quienes hemos producido y editado su música para esta grabación, esperamos haber dejado al descubierto un tesoro oculto de gran valor.

BRUNO TURNER © 1992
Tradución por KARMELÍN ADAMS

Reconocimiento
Damos gracias a Tess Knighton y Martyn Imrie for sus ediciones y por las derivaciones de sus presentaciones que hemos incorporado a las notas precedentes. Todos cuantos hemos tomado parte mostramos también nuestro profundo agradecimiento al Profesor Robert Stevenson, cuya inspiración e inmensos conocimientos han respaldado siempre nuestros esfuerzos por promocionar la música de Peñalosa. Su libro *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya, 1960, repr. 1964) sigue siendo fascinante y de una ayuda incomparable.
BT

Les Motets complets de FRANCISCO DE PEÑALOSA (v.1470–1528)

Parmi les chanteurs de notre chapelle, lors des occasions solennelles, se trouve notre fils bien-aimé, Francisco de Peñalosa … musicien extraordinaire qui a un don tellement exquis … que nous tenons à conserver sa présence.

Le Pape Léon X, 4 novembre 1517,
Lettre au Chapitre de la Cathédrale de Séville

Ci-gît le très illustre Francisco de Peñalosa, Archidiacre de Carmona et chanoine de cette cathédrale, mort le 1er avril 1528.

DES COMPOSITEURS ESPAGNOLS de qualité, fortement influencés par les Flandres mais avec un caractère très affirmé, se firent jour à la fin du XVe siècle, associés avec les chapelles royales de Ferdinand et Isabelle et avec les chœurs des grandes cathédrales, dont Tolède et Séville. Francisco de Peñalosa est contemporain d'autres musiciens célèbres tels que le Basque Juan Anchieta, le Portugais Pedro de Escobar et Juan del Encina, dramaturge et compositeur profane. C'était aussi une période pendant laquelle un nombre croissant d'Espagnols furent recrutés pour la chorale du Pape, dont la plupart—mais pas tous—étaient de célèbres contraténors.

Peñalosa était né probablement en 1470 et presque certainement à Talavera de la Reina, près de Madrid. Le plus ancien document à son sujet est daté du 11 mai 1498, lorsqu'il fut accepté comme chanteur à la chapelle de Ferdinand V d'Aragon ; en 1511, il était nommé maître de chapelle du petit-fils de Ferdinand. Il obtint la charge de chanoine de la Cathédrale de Séville. Mais ses longues absences causèrent des difficultés avec le Chapitre de Séville, malgré l'intervention du Pape qui demandait sa présence à Rome pendant de longues périodes. Peñalosa visita certainement Séville en 1516, après la mort de Ferdinand, mais il était à Rome de 1517 à 1525, date de son retour à Séville. Il y obtint de nouveau sa charge de chanoine et devint Trésorier de la Cathédrale, position qu'il occupa jusqu'à sa mort. Il est enterré tout près de Guerrero dans la chapelle de La Virgen de la Antigua de la Cathédrale, avec l'inscription :

Aucune œuvre de Peñalosa n'a survécu dans ses sources romaines et la plupart de sa musique existe dans des manuscrits espagnols ou portugais ; on trouve la plus grand partie de ses œuvres dans des livres associés à la chapelle royale d'Aragon. On peut donc supposer que son œuvre considérable—six messes, six Magnificats, des séries de Lamentations, diverses sections de messes, des chorals et des motets variés—date principalement d'une période d'activité d'une vingtaine d'années, dans les milieux de la Cour d'Aragon.

Cristóbal de Villalón écrivait en 1539 que non seulement le talent de Peñalosa surpassait celui d'Apollon « inventeur de la musique », mais aussi celui du célèbre Josquin des Prés (m.1521). Tess Knighton a fait remarquer que, bien que ce genre d'argument soit sans valeur en lui-même, c'était bien Peñalosa qui, de tous les compositeurs espagnols de sa génération, se rapprochait le plus du style et de la technique de Josquin. Le motet de Peñalosa *Sancta mater istud agas* était attribuée à Josquin jusqu'à tout récemment. Cela nous amène à un problème qu'il faut examiner.

Divers musicologues, dans différentes œuvres érudites et ouvrages de référence, attribuent de vingt-deux à trente motets à Peñalosa. Les manuscrits qui ont subsisté, surtout à Tarazona, Tolède, Barcelone et Coimbra, ont des attributions contradictoires ou non-existantes. L'édition espagnole moderne (*Opera Omnia*, Vol 1, Madrid 1986) accorde à Peñalosa tous les motets qui ont une attribution ou toute autre raison valable d'être de lui. Ainsi on lui attribue *Mater Patris* de Brumel, *O bone Jesu* de Compère et *Domine Jesu Christe, qui hora diei ultima* d'Anchieta. Une thèse de Doctorat de Jane Hardie (Université de Michigan, 1983) lui attribue vingt-sept motets. Les éditions Mapa Mundi de Tess Knighton et Martyn Imrie (1988 et 1990) sont plus critiques des attributions et des

arguments stylistiques. Ainsi l'enregistrement actuel offre vingt-deux motets dont quelques uns pourraient encore être douteux. *Memorare piissima* qui est souvent attribué à Peñalosa en est omis avec regret car Knighton, Imrie et Turner sont convaincus que l'auteur est Escobar (dont les œuvres méritent d'être bientôt enregistrées). Ces vingt-deux motets démontrent certainement de façon convaincante la personnalité et la subjectivité d'un compositeur de caractère, utilisant des techniques expérimentales. Ces dernières révèlent l'influence de la France et des Flandres, notamment de Josquin, mais avec une individualité incontestable.

Certains de ces motets ont des textes liturgiques (par exemple *Pater noster* et *Ave Regina*), d'autres pieux comme *Adoro te*, funèbres, comme *Versa est in luctum*, chargés d'hyperboles de la fin du Moyen-Âge (*O Domina sanctissima*) ou d'un réalisme sanguinaire (*Precor te*), mais sur les vingt-deux, on n'en trouve pas un qui ait une note joyeuse. Pourtant dans chacun d'eux, même les quelques uns qui sont un peu ternes et malaisés, on trouve une grande variété. Les textures et les sons, les mélanges de déclamation, d'accords doux et lents et d'envols de mélismes ont une variété infinie et se mêlent de morceau en morceau, souvent parfois dans le même motet. Beaucoup sont basés sur des mélodies de plain chant, parfois paraphrasées ou même citées littéralement par l'une des voix, parfois par fragments ou allusions de motifs ; quelques uns sont composés indépendamment. C'est toujours l'expression qui est recherchée plutôt que les acrobaties contrapuntiques.

Le dernier motet de cet enregistrement (*Transeunte Domino Jesu*), combinaison de plusieurs récits des Evangiles, utilise un fragment de mélodie d'une grande simplicité pour produire un effet expressif extraordinaire, répété d'une façon qui n'a rien de mécanique. *Versa est in luctum* exploite avec une grande maîtrise l'harmonie et la mélodie de façon à ce qu'une voix ou une autre domine par instants, donnant l'impression d'un épanchement de douleur. Un siècle avant les versions de Victoria ou de Lobo, ce motet funèbre révèle l'étrange mélange de dignité et de passion qui marque la musique espagnole dans les œuvres de Morales, Guerrero et des centaines d'autres compositeurs moins connus.

Peñalosa apporte à ses miniatures mariales à trois voix, *Cantique des Cantiques*, une touche légère et délicate, dans une polyphonie aérée aux lignes fluides. Par contraste, *Ave verum corpus* est composé entièrement de groupes d'accords de plain chant.

Certains des motets de Peñalosa sont des adaptations de textes liturgiques connus ou de prières, mais beaucoup appartiennent à un genre qui allait être généralement condamné et submergé par la vague de réforme qui suivit le Concile de Trente vers le milieu du XVI^{e} siècle. Le réalisme sanglant des détails de la Passion frappera ceux qui sont familiers avec les cantiques en langue anglaise sur la Passion d'avant la Réforme comme *Woefully arrayed* (Cornysh et Browne), semblable au *Precor te, Domine* de Peñalosa.

Beaucoup de livres pieux—Livres d'Heures—étaient imprimés à bas prix et répandus parmi les fidèles à la fin du XV^{e} siècle, en Espagne. Ils étaient consacrés à des sujets relatifs à la Vierge, à l'Eucharistie et à la Pénitence. St Bonaventure (m.1274) qui venait d'être canonisé en 1482, exerça une grande influence dans toute l'Europe avec ses écrits d'une extravagance subjective, dont son *Officium de Passione Domini*. La scène au pied de la Croix hantait l'imagination des Chrétiens à l'époque de Peñalosa.

Nous recommandons aux auditeurs de considérer cet enregistrement comme une anthologie d'où extraire des morceaux de temps en temps et non à écouter chaque fois d'un bout à l'autre. Les morceaux ont été groupés uniquement pour donner une variété de combinaisons de voix et de sujets—sur la Pénitence, la piété eucharistique, la Vierge, la Passion du Christ, etc. Il est utile—essentiel, même—de lire les textes et les traductions au moins une fois pour apprendre à connaître ces morceaux remarquables.

Quant à l'interprétation, méfions-nous des prétentions dogmatiques à une solution « authentique ». Il serait idéal

de faire chanter certains des motets avec quelques jeunes choristes au-dessus des ténors et des basses, et d'autres par un chœur composé de plusieurs voix pour chaque partie. La participation instrumentale à ce genre de musique n'était pas inconnue en Espagne. Mais il faut reconnaître que le véhicule le plus fréquent pour l'exécution de cette musique était un groupe exercé de chanteurs adultes mâles, avec généralement une voix par partie.

En présentant ce *corpus* de motets du plus grand compositeur espagnol de musique religieuse vers 1500, nous espérons, en tant que réalisateurs et éditeurs de sa musique pour cet enregistrement, avoir révélé un trésor caché d'une grande valeur.

BRUNO TURNER © 1992
Traduction MADELEINE JAY

Remerciements
Nous remercions Tess Knighton et Martyn Imrie pour leurs éditions et pour les extraits de leurs introductions que j'ai incorporés dans ces notes. Tous ceux qui ont travaillé à ce projet sont aussi très reconnaissants au Professeur Robert Stevenson dont l'inspiration et les vastes connaissances ont encouragé tous leurs efforts pour faire connaître la musique de Peñalosa. Son livre *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haye, 1960, réédité 1964) demeure une source passionnante.
BT